Byung-Chul Han

La sociedad de la transparencia

BAJA EBOOKS .COM

Ningún otro lema domina hoy el discurso público tanto como la transparencia. Según Han, quien la refiere solamente a la corrupción y a la libertad de información, desconoce su envergadura. Esta se manifiesta cuando ha desaparecido la confianza y la sociedad apuesta por la vigilancia y el control. Se trata de una coacción sistémica, de un imperativo económico, no moral o biopolítico. Las cosas se hacen transparentes cuando se expresan en la dimensión del precio y se despojan de su singularidad. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.

Google y las redes sociales, que se presentan como espacios de libertad, se han convertido en un gran panóptico, el centro penitenciario imaginado por Bentham en el siglo XVIII, donde el vigilante puede observar ocultamente a todos los prisioneros. El cliente transparente es el nuevo morador de este panóptico digital, donde no existe ninguna comunidad sino acumulaciones de Egos incapaces de una acción común, política, de un nosotros. Los consumidores ya no constituyen ningún fuera que cuestionara el interior sistémico. La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien, cada uno se entrega voluntariamente, desnudándose y exponiéndose, a la mirada panóptica. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez.

Byung-Chul Han

La sociedad de la transparencia

ePub r1.0
Titivillus 16.07.15

Título original: *Transparenzgessellschaft*
Byung-Chul Han, 2013
Traducción: Raúl Gabás
Diseño de cubierta: Stefano Vuga

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en Bajaebooks.com

Vivo de aquello que los otros no saben de mí.

PETER
HANDKE

La sociedad positiva

Ningún otro lema domina hoy tanto el discurso público como la transparencia. Esta se reclama de manera efusiva, sobre todo en relación con la libertad de información. La omnipresente exigencia de transparencia, que aumenta hasta convertirla en un fetiche y totalizarla, se remonta a un cambio de paradigma que no puede reducirse al ámbito de la política y de la economía. La sociedad de la negatividad hoy cede el paso a una sociedad en la que la negatividad se desmonta cada vez más a favor de la positividad. Así, la sociedad de la transparencia se manifiesta en primer lugar como una *sociedad positiva*.

Las cosas se hacen transparentes cuando abandonan cualquier negatividad, cuando se *alisan* y *allanan*, cuando se insertan sin resistencia en el torrente liso del capital, la comunicación y la información. Las acciones se tornan transparentes cuando se hacen *operacionales*, cuando se someten a los procesos de cálculo, dirección y control. El tiempo se convierte en trasparente cuando se nivela como la sucesión de un presente disponible. También el futuro se positiva como presente optimado. El tiempo transparente es un tiempo carente de todo destino y evento. Las imágenes se hacen transparentes cuando, liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas. Pornografía es el *contacto* inmediato entre la imagen y el ojo. Las cosas se tornan transparentes cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace *comparable* con todo, suprime cualquier rasgo de lo inconmensurable, cualquier singularidad de las cosas. La sociedad de la transparencia es un *infierno de lo igual*.

Quien refiere la transparencia tan solo a la corrupción y a la

libertad de información desconoce su envergadura. La transparencia es una coacción sistémica que se apodera de todos los sucesos sociales y los somete a un profundo cambio. El sistema social somete hoy todos sus procesos a una coacción de transparencia para hacerlos operacionales y acelerarlos. La presión de la aceleración va de la mano del desmontaje de la negatividad. La comunicación alcanza su máxima velocidad allí donde lo igual responde a lo igual, cuando tiene lugar una *reacción en cadena de lo igual*. La negatividad de lo *otro y de lo extraño*, o la resistencia de lo *otro*, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual. La transparencia estabiliza y acelera el sistema por el hecho de que elimina lo otro o lo extraño. Esta coacción sistémica convierte a la sociedad de la transparencia en una sociedad uniformada. En eso consiste su rasgo totalitario: «Una nueva palabra para la uniformación: transparencia»[1].

El lenguaje transparente es una lengua formal, puramente maquinal, operacional, que carece de toda ambivalencia. Ya Humboldt señala la fun damental falta de transparencia inherente a toda lengua humana: «Al escuchar una palabra no hay dos personas que piensen exactamente lo mismo, y esta diferencia, por pequeña que sea, se extiende, como las ondas en el agua, por todo el conjunto de la lengua. […] Por eso toda comprensión es al mismo tiempo una incomprensión; toda coincidencia en ideas o sentimientos una simultánea divergencia»[2]. Aquel mundo que tan solo constara de informaciones, y cuya circulación no perturbada se llamara comunicación, sería igual que una máquina. La sociedad positiva está dominada por «la transparencia y la obscenidad de la información en un universo deseventualizado»[3]. La coacción de la transparencia nivela al hombre mismo hasta convertirlo en un elemento funcional de un sistema. Ahí está la violencia de la transparencia.

Sin duda, el alma humana necesita esferas en las que pueda estar *en sí misma* sin la mirada del otro. Lleva inherente una impermeabilidad. Una iluminación total la quemaría y provocaría una forma especial de *síndrome psíquico de Burnout*. Solo la máquina es transparente. La espontaneidad, lo que tiene la índole de un acontecer y la libertad, rasgos que constituyen la vida en general, no admiten ninguna transparencia. También en relación con el

lenguaje escribe Wilhelm von Humboldt: «En el hombre puede abrirse camino algo cuyo fundamento ninguna inteligencia hallaría en las circunstancias precedentes; […] y vulnerar la verdad histórica de su origen y transformaciones, si se quisiese desterrar de él la posibilidad de estos fenómenos inexplicables»[4].

Es ingenua también la ideología de la *Post-Privacy*. Esta exige en nombre de la transparencia un total abandono de la esfera privada, con el propósito de conducir a una comunicación transparente. Se basa en varios errores. El hombre *ni siquiera para sí mismo* es transparente. Según Freud, el yo niega precisamente lo que el inconsciente afirma y apetece sin límites. El «ello» permanece en gran medida oculto al yo. Por tanto, un *desgarro* atraviesa el alma humana, que no permite al yo estar de acuerdo consigo mismo. Este desgarro fundamental hace imposible la propia transparen cia. También entre personas se entreabre una grieta. Y es imposible establecer una transparencia interpersonal. Y esto tampoco es deseable. Precisamente la falta de transparencia del otro mantiene viva la relación. Georg Simmel escribe: «El mero hecho del conocer absoluto, del psicológico haber agotado, nos desencanta, incluso sin un entusiasmo precedente, paraliza la vitalidad de las relaciones […]. La fértil profundidad de las relaciones, que, detrás de todo último revelado, presiente y venera todavía un ultimísimo, es el premio de aquella ternura y aquel dominio de sí mismo que, incluso en la relación más estrecha, que abarca al hombre entero, respeta todavía la propiedad privada, que limita el derecho a preguntar en virtud del derecho al secreto»[5]. A la imposición de la transparencia le falta precisamente esta «ternura», que no es sino el respeto a una *alteridad* que no puede eliminarse por completo. Ante el afán de la transparencia que se está apoderando de la sociedad actual, sería necesario ejercitarse en la *actitud de la distancia*. La distancia y la vergüenza no pueden integrarse en el ciclo acelerado del capital, de la información y de la comunicación. Así, en nombre de la transparencia se eliminan todas las retiradas discretas. Estas son iluminadas y explotadas. Con ello, el mundo se hace más desvergonzado y desnudo.

También la autonomía del uno presupone la libertad de no entender que tiene el otro. Senett observa: «Más que como igualdad de entendimiento, que es una igualdad transparente, la autonomía

significa aceptar en el otro lo que no entendemos, que es una igualdad opaca»[6]. Además, una relación transparente es una *relación muerta*, a la que le falta toda *atracción*, toda *vitalidad*. Solo lo muerto es totalmente transparente. Sería una *nueva ilustración* reconocer que hay esferas positivas, productivas de la existencia y la coexistencia humana, esferas que la imposición de la transparencia destruye en toda regla. Y así escribe también Nietzsche: «*La nueva ilustración*. […] No basta que veas en qué ignorancia viven el hombre y el animal; debes también tener la voluntad de la ignorancia y aprenderla. Te es necesario comprender que, sin esta suerte de ignorancia, la vida misma sería imposible, que es una condición merced a la cual únicamente prospera y se conserva lo que vive»[7].

Está demostrado que más información no conduce de manera necesaria a mejores decisiones[8]. La *intuición*, por ejemplo, va más allá de la información disponible y sigue su propia lógica. Hoy se atrofia la facultad superior de juzgar a causa de la creciente y pululante masa de información. Con frecuencia, *un menos* de saber e información produce un *más*. La *negatividad* de dejar y olvidar tiene no pocas veces un efecto productivo. La sociedad de la transparencia no permite *lagunas* de información ni de *visión*. Pero tanto el pensamiento como la inspiración requieren un vacío. En alemán hay una relación entre laguna y dicha[*]. Y una sociedad que no admitiera ya ninguna negatividad de un vacío sería *una sociedad sin dicha*. Amor sin laguna de visión es pornografía. Y sin laguna de saber el pensamiento degenera para convertirse en cálculo.

La sociedad positiva se despide tanto de la dialéctica como de la hermenéutica. La primera descansa en la negatividad. Así, el «espíritu» de Hegel no se aleja de lo negativo, sino que lo soporta y se conserva en ello. La negatividad alimenta la «vida del espíritu». Lo *otro en lo mismo*, que engendra una *tensión negativa*, mantiene vivo el espíritu. Es el «poder», dice Hegel, «si mira a la cara de lo negativo, si se demora en ello»[9]. Este demorarse es «la fuerza mágica que lo trueca en el ser». En cambio, carece de espíritu quien se limita a zapear a través de lo positivo. El espíritu es *lento* porque se demora en lo negativo y lo trabaja para sí. El sistema de la transparencia suprime toda negatividad a fin de acelerarse. El hecho

de demorarse en lo negativo abandona la *carrera loca en lo positivo*.

La sociedad positiva tampoco admite ningún sentimiento negativo. Se olvida de enfrentarse al sufrimiento y al dolor, de darles *forma*. Para Nietzsche, el alma humana agradece su profundidad, grandeza y fuerza, precisamente, a la demora en lo negativo. También el espíritu humano es un *nacimiento con dolor*: «Aquella tensión del alma en la infelicidad, que es lo que le inculca su fortaleza […], su inventiva y valentía en el soportar, perseverar, interpretar, aprovechar la desgracia, así como toda la profundidad, misterio, máscara, espíritu, argucia, grandeza que le han sido donados al alma; ¿no le han sido donados bajo sufrimiento, bajo la disciplina del gran sufrimiento?»[10] La sociedad positiva está en vías de organizar el alma humana totalmente de nuevo. En el curso de su positivación también el amor se aplana para convertirse en un arreglo de sentimientos agradables y de excitaciones sin complejidad ni consecuencias. Así, Alain Badiou señala en *Elogio del amor* los eslóganes del portal para solteros Meetic: «¡Se puede estar enamorado sin caer enamorado!» (*sans tomber amoureaux*); o bien: «¡Usted puede perfectamente estar enamorado sin sufrir!»[11] El amor se domestica y positiva como fórmula de consumo y confort. Hay que evitar cualquier lesión. El sufrimiento y la pasión son figuras de la negatividad. Ceden, por una parte, al disfrute sin negatividad. Y, por otra parte, entran en su lugar las perturbaciones psíquicas, como el agotamiento, el cansancio y la depresión, que han de atribuirse al exceso de positividad.

También la teoría en sentido enfático es una *aparición de la negatividad*. Es una *decisión* que dictamina qué pertenece a ella y qué no. Como una *narración* muy selectiva, coloca un *cortafuegos*. En virtud de esta negatividad, la teoría es *violenta*. Ha sido «escogida» para impedir que las cosas se toquen y «para separar de nuevo lo que se ha mezclado»[12]. Sin la negatividad de la distinción se llega irremisiblemente a una excrecencia general y a una promiscuidad de las cosas. Bajo este aspecto, la teoría está cerca de la ceremonia que separa a los iniciados de los no iniciados. Es un error suponer que la masa *positiva* de datos e información, que hoy crece hasta lo monstruoso, hace superflua la teoría, que la alineación de datos suplanta a los modelos. La teoría de la negatividad está establecida *antes* que los datos e informaciones

positivos, y también antes que los modelos. La *ciencia positiva*, basada en los datos, no es la causa, sino, más bien, la consecuencia de un *final de la teoría*, en el sentido auténtico, que se aproxima. La teoría no puede sustituirse sin más por la ciencia positiva. A esta le falta la negatividad de la decisión, que determina por primera vez lo que *es* o ha de *ser*. La teoría como negatividad hace que la realidad misma aparezca en cada caso y súbitamente de otra manera, bajo otra luz.

La política es una acción *estratégica*. Y, por esta razón, es propia de ella una esfera secreta. Una transparencia total la paraliza. El «postulado del carácter público», dice Carl Schmitt, tiene «su adversario específico en la idea de que toda política lleva consigo cosas arcanas, secretos de técnica política, que de hecho son tan necesarios para el absolutismo como los secretos comerciales y empresariales para una vida económica que se basa en la propiedad privada y en la concurrencia»[13]. Solo la política como teocracia se las arregla sin secretos. Aquí, la acción política cede a la mera escenificación. Para Schmitt el «escenario de Papageno» hace desaparecer lo arcano: «El siglo XVI osaba todavía un alto grado de seguridad propia y el concepto aristocrático de lo secreto. En una sociedad que ya no tiene ese valor, ya no habrá ninguna dimensión arcana, ninguna jerarquía, ninguna diplomacia secreta y en general ninguna política más, pues a toda gran política pertenece lo "arcano". Todo se desarrollará delante de bastidores (ante un escenario de Papageno)»[14]. Según esto, el final de los secretos sería el final de la política. Así, Schmitt pide a la política más «valor para el secreto»[15].

El Partido de los Piratas, como partido de la transparencia, continúa el desarrollo para la *pospolítica*, que equivale a una despolitización. Es un antipartido; es más, es el *primer partido sin color*. La transparencia no tiene ningún color. Los colores no se admiten allí como ideologías, sino solamente como *opiniones* exentas de ideología. Las opiniones carecen de consecuencias. No son tan radicales y penetrantes como las ideologías. Les falta la negatividad perforadora. Así, la actual *sociedad de la opinión* deja intacto lo ya existente. La flexibilidad de la «democracia líquida» consiste en cambiar los colores de la situación. El Partido de los Piratas es un *descolorido partido de opinión*. La política cede el paso a

la administración de necesidades sociales, que deja intacto el marco de relaciones socioeconómicas ya existentes y se afinca allí. El Partido de los Piratas, como antipartido, no está en condiciones de articular una *voluntad política* y de establecer *nuevas coordenadas sociales*.

La transparencia forzosa estabiliza muy efectivamente el sistema dado. La transparencia es en sí positiva. No mora en ella aquella negatividad que pudiera cuestionar de manera radical el sistema económico-político que está dado. Es *ciega* frente al afuera del sistema. Confirma y optima tan solo lo que ya existe. Por eso, la sociedad de la transparencia va de la mano de la pospolítica. Solo es por entero transparente el espacio despolitizado. La política sin referencia degenera, convirtiéndose en *referendum*.

El veredicto general de la sociedad positiva se llama «me gusta». Es significativo que Facebook se negara consecuentemente a introducir un botón de «no me gusta». La sociedad positiva evita toda modalidad de juego de la negatividad, pues esta detiene la comunicación. Su valor se mide tan solo en la cantidad y la velocidad del intercambio de información. La masa de la comunicación eleva también su valor económico. Veredictos negativos menoscaban la comunicación. Al «me gusta» le sigue con más rapidez la comunicación conectiva que al «no me gusta». Sobre todo, la negatividad del rechazo no puede valorarse económicamente.

Transparencia y verdad no son idénticas. Esta última es una negatividad en cuanto se pone e impone declarando falso todo lo *otro*. Más información o una acumulación de información por sí sola no es ninguna verdad. Le falta la dirección, a saber, el *sentido*. Precisamente por la falta de la negatividad de lo verdadero se llega a una pululación y masificación de lo positivo. La hiperinformación y la hipercomunicación dan testimonio de la *falta de verdad*, e incluso de *la falta de ser*. Más información, más comunicación no elimina la fundamental imprecisión del todo. Más bien la agrava.

La sociedad de la exposición

Según Benjamin, para las cosas que están «a ser vicio del culto […] el que existan es más importante que el hecho de ser vistas»[16]. Su «valor cultural» depende de su existencia y no de su exposición. La práctica de cerrarlas en un espacio inaccesible, de sustraerlas con ello a toda posibilidad de verlas, eleva su valor cultual. Así, determinadas imágenes de vírgenes permanecen veladas casi durante todo el año. Ciertas estatuas de dioses en la cella solo son accesibles a los sacerdotes. La negatividad de la separación (*secreto, secretus*), de la delimitación y del encierro es constitutiva para el valor cultual. En la sociedad positiva, en la que las cosas, convertidas ahora en mercancía, han de *exponerse* para *ser*, desaparece su valor cultual a favor del valor de exposición. En lo que se refiere a este último, la mera existencia es por completo insignificante. Todo lo que descansa en sí se demora en sí mismo, ya no tiene ningún valor. Las cosas se revisten de un valor solamente cuando son *vistas*. La coacción de la exposición, que lo entrega todo a la visibilidad, hace desaparecer por completo el *aura* como «aparición de una lejanía». El valor de exposición constituye el capitalismo consumado y no puede reducirse a la oposición marxista entre valor de uso y valor de cambio. No es valor de uso porque está sustraído a la esfera del uso, y no es ningún valor de cambio porque en él no se refleja ninguna fuerza de trabajo. Se debe solamente a la producción de atención.

Benjamin señala, por un lado, que en la fotografía el valor de exposición reprime por completo el valor cultual. Por otro lado, advierte que el valor cultual no retrocede sin resistencias, sino que se repliega en un último atrincheramiento. Y este es el rostro del hombre. Así, no es casual que el retrato se encuentre en el centro de la temprana fotografía. A su juicio, en el «culto del recuerdo de los

lejanos o difuntos seres queridos» encuentra su «último refugio» el valor cultual[17]. En «la expresión fugaz de un rostro humano», dice, hace gestos por última vez el aura de las tempranas fotografías. Eso es lo que constituye «la belleza melancólica, que no puede compararse con nada». Pero donde el hombre se retira de la fotografía se contrapone por primera vez el valor de exposición al valor cultual. El «rostro humano» con su valor cultual hace tiempo que ha desaparecido de la fotografía. La época de Facebook y Photoshop hace del «rostro humano» una faz que se disuelve por entero en su valor de exposición. La faz (*face*) es el rostro expuesto sin «aura de la mirada»[18]. Es la *forma de mercancía* del «rostro humano». La *faz* como superficie es más transparente que aquel rostro o cara que, para Emmanuel Lévinas, constituye un lugar señalado en el que irrumpe la *trascendencia del otro*. La transparencia es una figura contrapuesta a la trascendencia. La *faz* habita la *inmanencia* de lo igual.

En la fotografía digital está borrada toda negatividad, ya que no necesita ni la cámara oscura ni el revelado. No la precede ningún *negativo*. Es un puro *positivo*. Se apaga el devenir, el envejecer, el morir: «la foto corre comúnmente la suerte del papel (perecedero) […] incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no por ello es menos mortal: como un organismo viviente nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenúa, desaparece»[19]. Roland Barthes enlaza con la fotografía una forma de vida para la que es constitutiva la *negatividad del tiempo*. Pero esta está vinculada a sus condiciones técnicas, en este caso a su carácter analógico. La fotografía digital va unida a una forma de vida completamente distinta, que se despoja cada vez más de la negatividad. Es una fotografía transparente sin nacimiento ni muerte, sin destino ni sucesos. El destino no es transparente. A la fotografía transparente le falta la condensación semántica y temporal. Así no *habla*.

El contenido temporal del «*ha sido así*» es para Barthes la esencia de la fotografía. La foto da testimonio de lo que ha *sido*. Por eso, la *tristeza* es su temple fundamental. Según Barthes, la fecha es parte de la foto porque «obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones»[20]. La fecha imprime en ella la

mortalidad, la caducidad. Sobre una foto de André Kertész observa Barthes: «Es posible que Ernest, el pequeño colegial fotografiado en 1931 por Kertész, viva todavia en la actualidad (pero ¿dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!)»[21]. La fotografía de hoy, completamente llena por el valor de exposición, muestra otra temporalidad. Está determinada por el presente carente de negación, sin destino, que no admite ninguna tensión narrativa, ningún dramatismo como el que aparece en una «novela». Su expresión no es romántica.

En la sociedad expuesta, cada sujeto es su propio objeto de publicidad. Todo se mide en su valor de exposición. La sociedad expuesta es una sociedad pornográfica. Todo está vuelto hacia fuera, descubierto, despojado, desvestido y expuesto. El exceso de exposición hace de todo una mercancía, que «está entregado, desnudo, sin secreto, a la devoración inmediata»[22]. La economía capitalista lo somete todo a la coacción de la exposición. Solo la escenificación expositiva engendra el valor; se renuncia a toda *peculiaridad de las cosas*. Estas no desaparecen en la oscuridad, sino en el exceso de iluminación: «Más en general, las cosas visibles no concluyen en la oscuridad y el silencio: se desvanecen en lo más visible que lo visible: la obscenidad»[23].

El porno no solo aniquila el eros, sino también el sexo. La exposición pornográfica produce una alienación del placer sexual. Hace imposible *experimentar el placer*. La sexualidad se disuelve en la ejecución femenina del placer y en la ostenta ción de la capacidad masculina. El placer expuesto, puesto ante la mirada, no es ningún placer. La coacción de la exposición conduce a la alienación del cuerpo mismo. Este se cosifica como un objeto de exposición al que hay que optimizar. No es posible *habitar* en él. Hay que *exponerlo*, y con ello *explotarlo*. Exposición es explotación. El imperativo de la exposición aniquila el *habitar* mismo. Si el mundo se convierte en un espacio de exposición, el habitar no es posible. El habitar cede el paso a la propaganda, que sirve para elevar el capital de la atención. Habitar significaba originariamente «estar satisfecho (en paz); llevado a la paz, permanecer en ella»[24]. La permanente coacción de la exposición y el rendimiento amenaza esta paz. También desaparece enteramente la cosa en el sentido de Heidegger. No es exponible, pues está llena puramente con de *valor cultual*.

Es obscena la hipervisibilidad, a la que falta toda negatividad de lo oculto, lo inaccesible y lo misterioso. También son obscenos los torrentes lisos de la hipercomunicación, que está libre de toda negatividad de la *alteridad*. Es obscena la coacción de entregar todo a la comunicación y a la visibilidad. Es obsceno el pornográfico poner el cuerpo y el alma ante la mirada.

El valor de exposición depende sobre todo del aspecto bello. Así, la coacción de la exposición engendra una necesidad imperiosa de belleza y un buen estado físico.

La *operación belleza* persigue el fin de maximizar el valor de exposición. Los *modelos* actuales no transmiten ningún valor interior, sino tan solo medidas exteriores, a las que se intenta corresponder incluso con el uso de medios violentos. El imperativo de exposición conduce a una absolutización de lo visible y exterior. Lo invisible no existe, porque no engendra ningún valor de exposición, ninguna atención.

La coacción de la exposición explota lo visible. La superficie brillante es a su manera transparente. No se le *pregunta* más allá de eso. No tiene ninguna estructura hermenéutica profunda. También la *faz* es el rostro hecho transparente, que aspira a la maximización del valor de exposición. La coacción de la exposición nos despoja, a la postre, de nuestro rostro. Ya no es posible *ser* el propio rostro. La absolutización del valor de exposición se manifiesta como tiranía de la visibilidad. Lo problemático no es el aumento de imágenes, sino la *coacción icónica* de convertirse en *imagen*. El imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se somete a la visibilidad. En eso consiste su violencia.

La comunicación visual se realiza hoy como contagio, desahogo o reflejo. Le falta toda *reflexión* estética. Su estetización es, en definitiva, anestésica. Por ejemplo, para el «me gusta» como juicio de gusto, no se requiere ninguna contemplación que se demore. Las imágenes llenas del valor de exposición no muestran ninguna complejidad. Son inequívocas, es decir, pornográficas. Les falta toda *ruptura*, que desataría una reflexión, una revisión, una meditación. La complejidad hace más lenta la comunicación. La hipercomunicación anestésica reduce la complejidad para acelerarse. Es esencialmente más rápida que la comunicación del sentido. Este es *lento*. Es un obstáculo para los círculos acelerados

de la información y comunicación. Así, la transparencia va unida a un *vacío de sentido*. La masa de la información y la comunicación brota de un *horror vacui*.

A la sociedad de la transparencia toda distancia le parece una negatividad que hay que eliminar; constituye un obstáculo para la aceleración de los ciclos de la comunicación y del capital. En vir tud de su propia lógica interna, la sociedad de la transparencia elimina cualquier distancia. La transparencia es, en definitiva, la «promiscuidad total de la mirada con lo que se ve», a saber: la «prostitución»[25]. Se expone a las irradiaciones permanentes de las cosas e imágenes. La falta de distancia hace la percepción táctil y palpable. La tactilidad designa un contacto sin tacto, una «contigüidad epidérmica del ojo y de la imagen» cercana a la piel[26]. En virtud de la falta de distancia, no es posible ninguna *contemplación* estética, ninguna *demora*. La percepción táctil es el final de la distancia estética de la mirada, e incuso es el *final de la mirada*. La falta de distancia no es la *cercanía*. Más bien la aniquila. La cercanía es *rica en espacio*, mientras que la falta de distancia lo aniquila. La cercanía lleva inscrita una lejanía. Por eso está *lejos*. Así, Heidegger habla de una «cercanía pura que soporta la lejanía»[27]. Pero el «el dolor de la proximidad de lo lejano[28]» es una negatividad que ha de eliminarse. La transparencia *desaleja* todo hacia lo uniforme carente de distancia, que no está cerca ni lejos.

La sociedad de la evidencia

La sociedad de la transparencia es enemiga del placer. Dentro de la economía del placer humano, el agrado y la transparencia no van unidos. La economía libidinosa es extraña a la transparencia. Precisamente, la negatividad del secreto, del velo y del encubrimiento aguijonea el apetito e intensifica el placer. Así, el *seductor* juega con máscaras, ilusiones y formas aparentes. La coacción de la transparencia elimina espacios de *juego* del placer. La evidencia no admite ninguna seducción, sino solamente un procedimiento. El seductor emprende caminos que son tortuosos, ramificados y enredados. Y usa signos con muchas significaciones: «La seducción se apoya con frecuencia en códigos ambiguos, lo cual convierte a los seductores prototípicos dentro de la cultura occidental en una determinada forma de carencia de moral. Los seductores se sirven de un lenguaje con múltiples significados, porque no se sienten vinculados a las normas de la seriedad y de la simetría. En cambio, las prácticas "políticamente correctas" exigen transparencia y renuncian a ambigüedades, con el fin de garantizar la mayor libertad e igualdad contractual que sea posible, de modo que ruede en vacío el tradicional nimbo retórico y emocional de la seducción»[29]. El juego con la ambigüedad y la ambivalencia, con secretos y enigmas, aumenta la tensión erótica. La transparencia o la univocidad serían el final del Eros, es decir, la pornografía. No es casual que la actual sociedad de la transparencia sea a la vez una sociedad de la pornografía. También la praxis de la *Post-Privacy*, que en nombre de la transparencia exige un mutuo desnudamiento sin límites, es totalmente perjudicial al placer.

Según Simmel, «estamos hechos de tal manera que no solo […] necesitamos una determinada proporción de verdad y error como base de nuestra vida, sino también una cierta proporción de

claridad y oscuridad en la imagen de nuestros elementos de vida»[30]. De acuerdo con esto, la transparencia quita a las cosas todo «encanto» y «prohíbe a la fantasía tejer allí sus posibilidades, por cuya pérdida no puede recompensarnos ninguna realidad, pues la obra de la fantasía es *actividad propia*, que a largo plazo no puede suplantarse por ningún recibir y disfrutar». Simmel continúa diciendo que «también debe ofrecérsenos una parte de los seres humanos más próximos en forma de falta de claridad y visibilidad, para que se mantenga a buen nivel su encanto para nosotros»[31]. La fantasía es esencial para la economía del placer: un objeto ofrecido al desnudo lo desconecta; solo lo pone en marcha una retirada y sustracción del objeto. Lo que profundiza el placer no es el disfrute en tiempo real, sino el imaginativo preludio y el epílogo. El disfrute inmediato, que no admite ningún rodeo imaginativo y narrativo, es pornográfico. También la hipernitidez por encima de lo real y la elevada claridad de las imágenes mediáticas paraliza y ahoga la fantasía. Según Kant, la imaginación se basa en el juego. Esta presupone espacios de juego en los que nada está definido con firmeza y delimitado con claridad. Necesita una imprecisión y falta de claridad. No es transparente para sí misma; en cambio, la autotransparencia es característica del entendimiento. Y así este *no juega. Trabaja* con ideas claras.

Giorgio Agamben, en *La comunidad que viene*, recuerda la alegoría del reino del Mesías que una tarde Benjamin contó a Ernst Bloch: «Un rabino, un verdadero cabalista, dijo una vez: para instaurar el reino de la paz no es necesario destruir todo y dar inicio a un mundo completamente nuevo; basta empujar solo un poquito esta taza o este arbusto o aquella piedra, y así con todas las cosas. Pero este poquito es tan difícil de realizar y su medida tan difícil de encontrar que, por lo que respecta al mundo, los hombres no pueden hacerlo y por eso es necesario que llegue el Mesías»[32]. Las cosas solo se desplazarán un poco para establecer el reino de la paz. Y Agamben advierte que este pequeño cambio tiene lugar no en las cosas mismas, sino en sus «márgenes»[33]. Pero el cambio les confiere un «resplandor» misterioso. Esta «aureola» surge mediante un «estremecerse», mediante un «irisarse» en sus márgenes. Continuando los pensamientos de Agamben podemos decir que el ligero temblor hace que se produzca una falta de claridad, que la

cosa se cubra con un brillo misterioso a partir de los márgenes. Lo santo no es transparente. Más bien, traza una borrosidad misteriosa. El *reino venidero de la paz* no se llamará sociedad de la transparencia. Esta no es *ningún estado de paz*.

No solo el espacio de lo santo, sino tampoco el del apetito es transparente. Es más bien «sinuoso»; «solo indirectamente puede alcanzarse el objeto, la *dama*, solo por caminos de meandros retorcidos»[34]. La *dama*, el objeto del deseo en el amor cortés, es el «agujero negro» en torno al cual se condensa el deseo. En palabras de Lacan, ese objeto se «introduce por la singularísima puerta de una sustracción, de una inaccesibilidad»[35]. Lacan lo compara con «la figura indescifrable de la anamorfosis, en la que el contenido de la imagen aparece solamente deformado, desfigurado»[36]. Es, por tanto, todo menos *evidente* (del latín *videre* = ver). Según Lacan, el amor cortés es carente de forma («anamorfótico»)[37]. Su objeto, también bajo el aspecto temporal, es una «anamorfosis», pues «solo por el camino de un desplazamiento sin fin» puede alcanzarse el objeto[38]. Lacan lo llama también *la cosa* (en el original usa la palabra alemana *das Ding*), de la cual no es posible hacerse ninguna *imagen* a causa de su impenetrabilidad y reconditez. La representación huye: «¿Qué hay en la cosa?, ese es el misterio real»[39].

La transparencia es un estado de simetría. La sociedad de la transparencia aspira a eliminar todas las relaciones asimétricas. También el poder pertenece a ellas. El poder no es diabólico en sí mismo. En muchos casos es productivo y generador. Genera un espacio de libertad y juego para la configuración *política* de la sociedad. También el poder participa en gran medida en la producción de placer. La economía libidinosa sigue una lógica de economía del poder. A la pregunta de por qué el hombre tiende a ejercer el poder, Foucault responde con la referencia a la economía del placer. Cuanto más libres son los hombres en su relación recíproca, tanto mayor es su placer por determinar la conducta de los otros. El placer es tanto mayor cuanto más abierto es el juego, cuanto más variados son los tipos de juego en los que se dirige la conducta de los otros. Los juegos estratégicos implican en gran medida falta de transparencia y carácter incalculable. También el poder es un juego estratégico; juega en un espacio *abierto*: «Poder

significa: juegos estratégicos. Sabemos muy bien que el poder no es el mal. Tomen ustedes, por ejemplo, las relaciones sexuales o amorosas: ejercer poder sobre los otros en una especie de juego estratégico, donde las cosas pueden invertirse, no tiene nada de malo, eso es parte del amor, de la pasión, del placer sexual»[40].

Aquel «placer» nietzscheano, que quiere «eternidad», tiene su origen en la «media noche». Nietzsche diría que no hemos acabado con Dios mientras nosotros creamos todavía en la transparencia. Frente a la mirada penetrante, frente a la obsesión de hacerlo todo transparente, Nietzsche defiende la apariencia, la máscara, el secreto, el enigma, el ardid y el juego: «Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo. […] Hay acciones realizadas por amor y por una magnanimidad tan desbordante, que después de ellas nada resulta más aconsejable que tomar un bastón y apalear de firme al testigo de vista […]. No es solo perfidia lo que se oculta detrás de una máscara —hay mucha bondad en la astucia. […] Todo espíritu profundo necesita una máscara; más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara […]»[41]. El espíritu profundo surge bajo la protección de una máscara. Esta aparece a su alrededor como una capa protectora. Lo *completamente otro*, lo *nuevo*, prospera solamente detrás de una máscara que protege de lo *igual*. Y la astucia no equivale a la perfidia. Es más eficiente y menos violenta que la acción dirigida por el imperativo categórico. Así, Nietzsche escribe: «Astucia es mejor que violencia»[42]. La astucia es más elástica, flexible, en cuanto mira a su alrededor y agota el respectivo *potencial de la situación*. Ve más que el imperativo categórico, que es transparente para sí mismo en virtud de su rigidez. La violencia está más cerca de la verdad que la astucia. Así engendra más «evidencia». Nietzsche evoca aquí una forma de vida más libre que no sería posible en una sociedad de la iluminación y del control. Aquella también es libre en el sentido de que no se deja determinar ni por el pensamiento del contrato, que hace alarde de simetría e igualdad, ni por la economía del intercambio.

No pocas veces sale una fascinación del misterio y de la oscuridad. Según Agustín, Dios utilizó metáforas y oscureció la Sagrada Escritura intencionadamente, para engendrar más placer:

«De ahí que estas cosas estén cubiertas con una especie de envoltura figurativa, para que mantengan activo al entendimiento del hombre que investiga con actitud piadosa, y no parezcan carentes de valor al ofrecerse sin velos (*nuda*) y abiertamente (*promta*). Y así, lo que en otros lugares se dice abierta y manifiestamente, de modo que sea fácil recibirlo dentro de nosotros, es renovado en cierta manera en nuestro entendimiento y, renovado de esa manera, tiene un sabor dulce cuando lo sacamos a la luz desde lo oculto. Si se oculta algo de esta manera, eso no se hace por envidia frente a los que tienen deseos de aprender; más bien, con ello las cosas se muestran mejor para que las apetezcamos con mayor ardor, de tal manera que, cuando una cosa se nos sustrae, encontramos lo anhelado con tanto mayor alegría»[43]. La capa figurada erotiza la palabra, elevándola a la condición de un objeto del deseo. La palabra actúa con mayor poder de seducción cuando está revestida figurativamente. La negatividad de la reconditez transforma la hermenéutica en una erótica. Descubrir y descifrar se realizan como un desvelamiento agradable. En cambio, la información es desnuda. La desnudez de la palabra le quita todo encanto, la allana. La hermenéutica del secreto no es ninguna dimensión diabólica, que en todo caso haya de eliminarse a favor de la transparencia. Es una simbólica e, incluso, una especial técnica cultural, que engendra una *profundidad*, aunque sea como *apariencia*.

La sociedad porno

La transparencia no es el medio de lo bello. Según Benjamin, para la belleza es ineludible un acoplamiento indisoluble entre encubrimiento y encubierto: «Pues lo bello no es ni la envoltura ni el objeto encubierto, sino el objeto en su velo. Desvelado se mostraría infinitamente insignificante. […]. En efecto, no ha de caracterizarse de otra manera el objeto al que en definitiva le falta el velo. Puesto que solo lo bello y nada fuera de esto puede ser esencialmente encubridor y velado, en el misterio está el fundamento divino del ser de la belleza»[44]. La belleza no puede desembozarse porque está ligada de manera obligada al velo y al encubrimiento. Lo encubierto solo permanece igual a sí mismo bajo el encubrimiento. El desvelamiento hace desaparecer lo encubierto. Así, no hay ninguna belleza desnuda: «En la desnudez sin velos se ha esfumado lo esencialmente bello, y en el cuerpo desnudo del hombre se ha logrado un ser por encima de toda belleza, a saber, lo sublime, una obra que está por encima de todas las imágenes, el ser del creador»[45]. Solo una forma o una imagen pueden ser *bellas*. En cambio, es *sublime* la desnudez sin forma ni imagen, que ya no lleva inherente el misterio como constitutivo de la belleza. Lo sublime va más allá de lo bello. Pero la desnudez peculiar de la criatura es cualquier cosa menos pornográfica. Es precisamente *sublime* y apunta a la obra del creador. También para Kant un objeto es sublime cuando supera toda representación, toda imagen. Lo sublime va más allá de la *imaginación*.

En la tradición cristiana, la desnudez lleva una «imborrable signatura teológica»[46]. De acuerdo con esa tradición, Adán y Eva antes del pecado no estaban desnudos, pues los cubría un «vestido de la gracia», un «vestido de luz»[47]. El pecado los despojó de su vestido divino. Al hallarse totalmente desnudos, se vieron forzados

a cubrirse. Según esto, la desnudez significa la pérdida del vestido de la gracia. Agamben intenta pensar una desnudez que está libre de dispositivos teológicos. A este respecto, prolonga hasta lo pornográfico lo sublime del cuerpo desnudo en Benjamin. Sobre un modelo pornográfico medio desnudo observa: «Una cara bonita que, sonriendo, exhibe su desnudez, dice solamente una cosa: "¿Quieres experimentar mi secreto?". "¿Quieres aclararte sobre mi envoltura? Pues, bien, si eres capaz para ello, ¡mira y contempla esta completa e imperdonable falta de misterio!" […]»[48]. El cuerpo exhibido de modo pornográfico de hecho es «pobre», pero no es «sublime». A lo sublime, que Benjamin contrapone a la bella apariencia, le falta todo valor de exposición. En efecto, la exposición destruye toda sublimidad de la criatura. Lo sublime engendra un valor cultual. La cara expuesta pornográficamente, que *flirtea* con el que tiene enfrente, es todo menos sublime[49].

La contraposición de Agamben entre dispositivo y desnudez libre no es dialéctica. Violencia es no solo el dispositivo que impone al rostro un rol, una máscara, una expresión, sino también la desnudez sin forma, pornográfica. No es sublime, sino obsceno, el cuerpo que se hace *carne*. La desnudez pornográfica está cerca de aquella obscenidad de la carne que, tal como advierte Agamben mismo, es el resultado de la violencia: «Por eso el sádico intenta por todos los medios conseguir que aparezca la carne, y hacer violentamente que el cuerpo del otro asuma tales poses y actitudes que ponen de manifiesto su obscenidad, es decir, la irreparable pérdida de la gracia»[50].

Sobre todo el encanto es inmolado a la desnudez pornográfica de Agamben. Este, a causa de su origen teológico, le parece sospechoso, pues está próximo a la *gracia*. Agamben se apoya en aquella tesis de Sartre según la cual el cuerpo debe su gracia a un movimiento dirigido a un fin, que lo convierte en instrumento. Pero, precisamente por su fijación en un fin, ningún instrumento está dotado de gracia. El instrumento busca su fin *sin rodeos* y se pone manos a la obra. En cambio, la gracia lleva anexo algo *atado* y *sinuoso*. Presupone un *juego libre* de los gestos y formas, que en cierto modo *juega* a la manera de una acción y se sustrae a la economía del fin. Entonces, la gracia se halla establecida *entre* la acción dirigida al fin y la desnudez obscena. Agamben se sustrae a

este *entre gracioso*. También el acto de exhibirse hace desaparecer la gracia. El joven del *Teatro de marionetas* de Kleist pierde su gracia precisamente en el momento en que se halla ante el espejo y exhibe a propósito sus movimientos. Aquí, el espejo desarrolla el mismo efecto que el objetivo al que mira atrevida la actriz porno de Agamben, sin expresar otra cosa que su propio estar expuesta[51].

Agamben entiende la exposición como una posibilidad señalada de resaltar aquella desnudez que, liberada de su dispositivo teológico y «profanada» de ese modo, hace accesible un nuevo uso. El rostro expuesto sin misterios no muestra otra cosa que exhibir. No oculta ni expresa nada. Por así decirlo, se ha hecho transparente. Agamben ve en ello un estímulo especial, un «encanto especial», que «parte del puro valor de exposición»[52]. La exposición vacía el rostro para convertirlo en un lugar *pre-expresivo*. De esta práctica de la exposición que vacía, espera Agamben una nueva forma de comunicación erótica: «Es una experiencia común que el rostro de una mujer que se siente mirada se vuelve inexpresivo. La conciencia de estar expuesta a la mirada hace, así, el vacío en la conciencia y actúa como un potente disgregador de los procesos expresivos que animan generalmente el rostro. Es la indiferencia descarada lo que las *mannequins*, las *pornostars* y las otras profesionales de la exposición deben, ante todo, aprender a adquirir: no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta medianía). De este modo el rostro se carga hasta estallar de valor de exposición. Pero precisamente por esta nulificación de la expresividad, el erotismo penetra allí donde no podría tener lugar: en el rostro humano. […] Exhibido como puro medio más allá de toda expresividad concreta, se vuelve disponible para un nuevo uso, para una nueva forma de comunicación erótica»[53]. A más tardar, aquí se plantea la pregunta de si el rostro cargado hasta explotar con valor de exposición está, de hecho, en situación de abrir un «nuevo uso colectivo de la sexualidad», una «nueva forma de comunicación erótica». Agamben advierte que la desnudez preexpresiva, liberada de toda signatura teológica, esconde en sí un «potencial profanatorio» que, sin embargo, es aniquilado por el «mecanismo de la pornografía». En contra de la suposición de Agamben, el modo en que la pornografía bloquea la sexualidad no es simplemente *accesorio*. Pornográfica es *ya* la cara convertida en

cómplice de la desnudez, cuyo único contenido consiste en su exposición, a saber, en exponer la conciencia desvergonzada del exhibido cuerpo desnudo. Es obsceno el rostro desnudo, sin misterios, hecho transparente, reducido a su puro estar expuesto. Es pornográfica la faz que se carga con el valor de exposición hasta explotar.

Agamben desconoce que la *exposición en sí* es pornográfica. El capitalismo agudiza el proceso pornográfico de la sociedad en cuanto lo expone todo como mercancía y lo entrega a la hipervisibilidad. Se aspira a maximizar el valor de exposición. El capitalismo no conoce ningún otro uso de la sexualidad. Precisamente en las imágenes pornográficas de propaganda se realiza el «uso colectivo de la sexualidad» exigido por Agamben. El «consumo solidario» de la imagen pornográfica no es una mera «sustitución» de la promesa de un nuevo uso colectivo de la sexualidad. Más bien, el solitario y el colectivo hacen el *mismo uso* de las imágenes pornográficas.

Agamben elude sobre todo la diferencia esencial entre lo erótico y lo pornográfico. La exhibición directa de la desnudez no es erótica. El lugar erótico de un cuerpo está precisamente allí «donde» se abre el vestido, es la piel que brilla «entre dos piezas», por ejemplo, entre el guante y la manga. La tensión erótica no brota de la exposición permanente de la desnudez, sino de «la puesta en escena de una aparición-desaparición»[54]. Es la negatividad de la «interrupción» la que confiere un brillo a la desnudez. La positividad de la exposición de la desnudez sin velos es pornográfica. Le falta el brillo erótico. El cuerpo pornográfico es *liso*. No es *interrumpido* por nada. La interrupción engendra una ambivalencia, una doble significación. Esta *imprecisión semántica* es erótica. Lo erótico presupone, además, la negatividad del misterio y de la reconditez. No hay ninguna erótica de la transparencia. Precisamente allí donde desaparece el misterio a favor de la total exposición y del pleno desnudamiento comienza la pornografía. La dibuja una penetrante e incisiva positividad.

En todo misterio sospecha Agamben una signatura teológica que es necesario «profanar». La profanación tiene que producir una belleza sin misterio, una desnudez «más allá del prestigio de la gracia y de las seducciones de una naturaleza caída en la

corrupción»: «En cambio, detrás de la envoltura inexplicable no se esconde ningún misterio: desnuda se muestra como pura apariencia. […] En este sentido el indicativo de la desnudez es simplemente: ¡haecce!, "esto y nada más"»[55]. Pero no hay un *indicativo de lo erótico*, lo erótico se sustrae al «¡haecce!». La evidencia sin misterio del «esto y no otra cosa» es pornográfica. A lo erótico le falta la univocidad de lo *deíctico*. No son deícticas las *referencias* eróticas. Según Baudrillard, la fuerza de seducción erótica juega con «la intuición de lo que en el otro permanece eternamente secreto para él mismo, sobre lo que jamás sabré de él y que, sin embargo, me atrae bajo el sello del secreto»[56]. Lo pornográfico no es ni atractivo ni insinuante, es más bien contagioso y ficticio. Le falta la distancia en la que sería posible la seducción. La atracción erótica incluye necesariamente la negatividad de la *sustracción*.

Barthes distingue dos elementos en la fotografía. Al primer elemento lo llama el *studium*. Este se refiere al amplio campo de informaciones, que han de estudiarse, y al «campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta, *I like/I don't*»[57]. Pertenece al género del «gustar» y no del «amar». Su forma de juicio es *me gusta/no me gusta*. Le falta vehemencia o pasión. El segundo elemento, *punctum*, rompe el *studium*. No produce ningún agrado, sino una vulneración, una conmoción, una perplejidad. A las fotografías uniformes les falta el *punctum*; son solamente objeto de *studium*: «Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias (la foto unaria no es necesariamente apacible). Nada de *punctum* en esas imágenes: choque sí —la letra puede traumatizar—, pero nada de trastorno; la foto puede "gritar", nunca herir. Esas fotos de reportaje son recibidas (de una sola vez), es todo»[58]. El *punctum* interrumpe el continuo de informaciones. Se manifiesta como un *desgarro*, como una *ruptura*. Es un lugar de suma intensidad y condensación, donde mora algo *indefinible*. Le falta toda transparencia, toda evidencia, rasgo que caracteriza el *studium*: «La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno. […] El efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recala en una zona incierta de mí mismo»[59].

Entre las fotografías uniformes, Barthes incluye también las imágenes pornográficas. Estas son lisas, transparentes y no muestran ninguna ruptura, ninguna ambigüedad. Por el contrario, los desgarros y la ruptura interna diseñan lo erótico, que no es liso ni transparente. La foto erótica es una imagen «alterada, fisurada»[60]. En las imágenes pornográficas todo está vuelto hacia fuera y expuesto. La pornografía carece de interioridad, reconditez y misterio: «como un escaparate que solo mostrase, iluminado, una sola joya, […] está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo»[61]. Es obscena la transparencia que no encubre nada, ni mantiene oculto, y lo entrega todo a la mirada. Hoy, todas las imágenes mediáticas son más o menos pornográficas. En virtud de su complacencia, les falta todo *punctum*, toda intensidad semiótica. No tienen nada que pudiera impresionar y vulnerar. Son, a lo sumo, el objeto de un *me gusta*.

Según Barthes, las imágenes cinematográficas no tienen ningún *punctum*. Este está ligado a una demora contemplativa: «ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen»[62]. El *punctum* se abre tan solo a la consideración que se demora contemplativamente. En cambio, las imágenes que se suceden unas a otras obligan al espectador a una «constante glotonería». El *punctum*, continúa, se sustrae a la mirada consumidora, voraz, en la que no mora ninguna «*pensatividad*»[63]. Con frecuencia no se manifiesta de inmediato, sino solo más tarde, en un morar que rememora: «Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, solo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo. […] Acababa de comprender que, por inmediato, por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno)»[64]. La «música» surge en el primer cerrar de ojos. Así, Barthes cita a Kafka: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos»[65]. La música suena solamente a una distancia contemplativa respecto a la imagen. Enmudece, en cambio, cuando un contacto inmediato

cortocircuita el ojo con la imagen. La transparencia carece de música. Además, advierte Barthes, la fotografía debe «ser silenciosa». Solo en el «esfuerzo por el silencio» la fotografía revela su *punctum*. Es un *lugar de silencio*, que hace posible un demorar contemplativo. Por el contrario, no nos *demoramos* ante las imágenes pornográficas. Estas son estridentes, fuertes, porque están *expuestas*. Les falta también la amplitud temporal. No admiten ningún recuerdo. Sirven solamente a la excitación y satisfacción inmediata.

El *studium* es una lectura: «Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones»[66]. Si la cultura constara de figuras, ademanes, gestos, narraciones y acciones especiales la conversión de lo visual en pornografía se realizaría hoy como *desculturización*. Las imágenes pornográficas, al estar des culturizadas, no dan nada que leer. Actúan sin mediación, como imágenes de propaganda, de forma táctil y contagiosa. Son *poshermenéuticas*. No conceden aquella distancia en la que sería posible un *studium*. Su manera de actuación no es la lectura, sino el contagio y el desahogo. Tampoco mora allí ningún *punctum*. Se vacían para convertirse en *espectáculo*. La sociedad porno es una sociedad del *espectáculo*.

La sociedad de la aceleración

Según Sartre, el cuerpo es obsceno cuando se reduce a la mera facticidad de la carne. Es obsceno el cuerpo sin referencia, que no está dirigido, no está en una *acción* o *situación*. Son obscenos los movimientos del cuerpo cuando resultan excesivos y superfluos. La teoría de la obscenidad en Sartre puede trasladarse a los cuerpos sociales, a sus procesos y movimientos. Estos se hacen obscenos cuando se despojan de toda narratividad, de toda dirección, de todo sentido. Su exceso y superfluidad se manifiestan como adiposis, masificación y excrecencia. Proliferan y crecen sin fin, sin forma. En eso consiste su obscenidad. Son obscenas la hiperactividad, la hiperproducción y la hipercomunicación, que se aceleran más allá del fin. Es obscena la hiperaceleración, que ya no es realmente *motora* y *no lleva a cabo* nada. En su exceso dispara más allá de su *hacia dónde*. Es obsceno este movimiento puro, que se acelera por mor de sí mismo: «El movimiento no desaparece tanto en la inmovilidad como en la velocidad y la aceleración, en lo más móvil que el movimiento, valga la expresión, y que lo lleva al extremo a la vez que le desprovee de sentido»[67].

La adición es más transparente que la narración. Solo puede acelerarse un proceso que es *aditivo* y no *narrativo*. Solo es por completo transparente la operación de un procesador, porque procede de modo puramente aditivo. En cambio, los rituales y ceremonias son sucesos narrativos, que se sustraen a la aceleración. Sería un sacrilegio querer acelerar la acción de un sacrificio. Los rituales y ceremonias tienen su propio tiempo, su propio ritmo y tacto. La sociedad de la transparencia elimina todos los rituales y ceremonias, en cuanto que estos no pueden hacerse operacionales, porque son un impedimento para la aceleración de los ciclos de la información, la comunicación y la producción.

En contraposición al cálculo, el pensamiento no es transparente para sí mismo. El pensamiento no sigue rutas previsibles, sino que se entrega a lo abierto. Según Hegel, dentro del pensamiento mora una negatividad, la cual permite *hacer experiencias* que lo *transforman*. La negatividad del *hacerse otro* es constitutiva para el pensamiento. Ahí está la diferencia frente al cálculo, que permanece siempre igual a sí mismo. Esta igualdad es la condición de posibilidad de la aceleración. La negatividad no solo marca la experiencia, sino también el conocimiento. Un único conocimiento puede *cuestionar en conjunto y transformar lo ya existente*. A la información le falta esta negatividad. También la experiencia tiene consecuencias, de las cuales surge la fuerza de la transformación. En esto se distingue de la vivencia, que deja intacto lo ya existente.

La falta de narratividad distingue al procesador de la procesión, que es un proceso narrativo. A diferencia del procesador, está fuertemente dirigida. Por eso es todo menos obscena. Tanto el procesador como la procesión se remontan a la palabra latina *procedere*, que significa «adelantar». La procesión va ligada a una narración: le confiere una tensión narrativa. Las procesiones representan *escénicamente* pasajes especiales de una narración. La escenografía las marca. En virtud de su narratividad habita en ellas un *tiempo propio*. Por eso no es posible ni tiene sentido acelerar su *proceder*. La narración no es ninguna *adición*. En cambio, al proceder del procesador le falta toda narratividad. Su acción *carece de imagen*, de escenas. En contraposición a la procesión, no narra nada. Solamente *cuenta*. Los números están desnudos. También el *proceso*, que también proviene del verbo latino *procedere*, es pobre en narratividad en virtud de su funcionalidad. En eso se distingue del transcurso narrativo, que necesita una *coreografía* o una *escenografía*. Por el contrario, el proceso determinado funcionalmente es solo un objeto de dirección o de gestión. La sociedad se hace obscena «cuando ya no hay escena, cuando todo se convierte en una transparencia inexorable»[68].

Las romerías y peregrinaciones en su último trecho con frecuencia se configuran como procesiones. La *terminación* en sentido estricto solo es posible dentro de una narración. En un mundo desnarrativizado, desritualizado, el final es solamente una ruptura que duele y aturde. Solo en el marco de una narración

puede aparecer el final como *consumación*. El final, si carece de cualquier tipo de apariencia narrativa, es siempre una pérdida absoluta, una privación absoluta. El procesador no conoce ninguna narración, por eso no es capaz de *concluir*. La peregrinación es un suceso narrativo. Por eso, el camino de peregrinación no es un pasadizo que haya de recorrerse con tanta rapidez como sea posible, es más bien un camino rico en semántica. Estar en camino está cargado de significaciones como penitencia, curación o gratitud. A causa de esta narratividad, la peregrinación no puede acelerarse. Además, el camino de peregrinación es una transición a un *allí*. Temporalmente, el peregrino está en camino hacia un futuro, en el que se espera una salvación. En este sentido no es un turista. Este se mantiene en el presente, en el aquí y ahora. No está *en camino* en sentido auténtico. Los caminos no tienen ninguna significatividad, pues no son *dignos de verse*. Al turista le es extraña la semántica rica, la narratividad del camino. Este pierde todo contar narrativamente y se convierte en un pasaje vacío. Es obsceno este empobrecimiento semántico, la falta de narratividad en el espacio y el tiempo. La negatividad en forma de obstáculo o transición es constitutiva de la tensión narrativa. La coacción de la transparencia deshace todos los límites y umbrales. El espacio se hace transparente cuando es nivelado, alisado y desinteriorizado. El espacio transparente es pobre en semántica. Las significaciones surgen por primera vez a través de umbrales y transiciones, a través de resistencias. También la primera experiencia del espacio en la niñez es una experiencia de umbrales. Umbrales y pasadizos son zonas de misterio, de inseguridad, de transformación, de muerte, de miedo, y también de añoranza, de confianza y de esperanza. Su negatividad constituye la *topología de la pasión*.

La narración ejerce una selección. La ruta narrativa es estrecha, solo admite determinados sucesos. Con ello, impide la pululación y masificación de lo positivo. El exceso de positividad, que domina la sociedad actual, es un indicio de que ha perdido la narratividad. También la memoria queda afectada por ello. Su narratividad la distingue del acumulador, que trabaja de forma meramente aditiva y acumula. Las huellas de la memoria, en virtud de su historicidad, están sometidas a una constante reordenación e inscripción[69]. En contraposición a esta reelaboración, los datos almacenados

permanecen *iguales* a sí mismos. Hoy, la memoria se positiva como un montón de residuos y de datos, como un «almacén de trastos», o un «depósito, que está lleno a tope […] de todas las imágenes posibles y símbolos gastados, totalmente desordenados y mal conservados»[70]. Las cosas en el almacén de trastos se limitan a yacer unas junto a otras, no están *estratificadas*. Por eso le falta la historia. No puede recordar ni olvidar.

La coacción de la transparencia destruye el aroma de las cosas, el aroma del tiempo. La transparencia no desprende aroma. La comunicación transparente, que ya no admite nada no definido, es obscena. También lo son la reacción y el desahogo inmediatos. Para Proust, el «disfrute inmediato» no es capaz de lo bello. La belleza de una cosa «solo aparece mucho más tarde» a la luz de otra como *reminiscencia*. No es bello el brillo instantáneo del espectáculo, el estímulo inmediato, sino la *fosforescencia* silenciosa, la *fosforescencia del tiempo*. La sucesión rápida de sucesos o estímulos no es la temporalidad de lo bello. La belleza es un *pupilo*, un *rezagado*. Solo accesoriamente las cosas descubren su esencia aromática de lo bello. Esta consta de estratificaciones y sedimentaciones que fosforecen. *La transparencia no fosforece*.

La crisis de la época actual no es la aceleración, sino la dispersión y la disociación temporal. Una discronía temporal hace que el tiempo transcurra sibilante sin dirección y se descomponga en una mera sucesión de presentes temporales, atomizados. Con ello, el tiempo se hace aditivo y queda vacío de toda narratividad. Los átomos *no desprenden aroma*. Una atracción figurativa, una gravedad narrativa tiene que unirlos por primera vez como moléculas aromáticas. Solo configuraciones complejas, narrativas, exhalan aroma. Puesto que por sí misma la aceleración no representa el auténtico problema, su solución no está en la desaceleración. La mera desaceleración no engendra ningún tacto, ningún ritmo, ningún aroma. No impide la *precipitación en el vacío*.

La sociedad íntima

El mundo del siglo XVIII es un *teatro del mundo*. El espacio público se parece a un escenario teatral. La *distancia escénica* impide el contacto inmediato entre cuerpos y almas. Lo *teatral* se opone a lo *táctil*. La comunicación pasa a través de formas rituales y signos, y esto alivia el alma. En la modernidad se renuncia cada vez más a la distancia teatral a favor de la intimidad. Richard Sennett ve ahí una funesta evolución, que quita a los hombres la posibilidad «de jugar con las propias imágenes externas y adornarlas con sentimiento»[71]. La formalización, el convencionalismo y el ritualismo no excluyen la expresividad. El teatro es un lugar para las expresiones. Pero estas son sentimientos objetivos y no una manifestación de interioridad psíquica. Por eso son *representadas* y no *expuestas*. El mundo no es hoy ningún *teatro* en el que se *representen* y *lean* acciones y sentimientos, sino un *mercado* en el que se exponen, venden y consumen intimidades. El teatro es un lugar de *representación*, mientras que el mercado es un lugar de *exposición*. Hoy, la *representación* teatral cede el puesto a la *exposición* pornográfica.

Sennett sostiene «que la teatralidad se halla en una relación específica, concretamente en una relación enemiga con la intimidad, así como en una relación no menos específica, aunque amistosa, con una vida pública desarrollada»[72]. La cultura de la intimidad va unida a la caída de aquel mundo objetivo, público, que no es ningún objeto de sensaciones y vivencias íntimas. Según la ideología de la intimidad, las relaciones sociales son tanto más reales, cabales, creíbles y auténticas cuanto más se acercan a las necesidades internas de los individuos. La intimidad es la *fórmula psicológica de la transparencia*. Se cree conseguir la transparencia del alma por el hecho de revelar los sentimientos y emociones íntimos,

desnudando así el alma.

Los *social media* y los motores de búsqueda personalizados erigen en la red un absoluto *espacio cercano*, en el que está eliminado el *afuera*. Allí nos encontramos solamente a nosotros mismos y a nuestros semejantes. No se da ya ninguna negatividad, que haría posible un cambio. Esta cercanía digital presenta al participante tan solo aquellas secciones del mundo que *le gustan*. Así, desintegra la esfera pública, la conciencia pública, *crítica*, y privatiza el mundo. La red se transforma en una esfera íntima, o en una zona de bienestar. La cercanía, de la que se ha eliminado toda lejanía, es también una forma de expresión de la transparencia.

La tiranía de la intimidad lo psicologiza y personaliza todo. Tampoco la política se le sustrae. Los políticos no se miden por sus acciones, y esto engendra en ellos una necesidad de escenificación. La pérdida de la esfera pública deja un vacío en el que se derraman intimidades y cosas privadas. En lugar de lo público se introduce la publicación de la persona. La esfera pública se convierte con ello en un lugar de exposición. Se aleja cada vez más del espacio de la acción común.

«Persona» es una palabra latina que significa originariamente «máscara». La persona da a la voz que resuena (*per-sonare*) a través de ella un carácter, es más, una forma y una figura. La sociedad de la transparencia, como sociedad de la revelación y del desnudamiento, trabaja contra toda forma de máscara, contra la *apariencia*. También la creciente desritualización y pérdida del carácter narrativo de la sociedad la vacía de sus *formas de apariencia* y, con ello, la desnuda. Son decisivas, para los juegos y rituales, las reglas objetivas y no los estados psicológicos subjetivos. Quien juega con otros se subordina a normas objetivas del juego. La sociabilidad del juego no descansa en la recíproca revelación propia. Más bien, los hombres se hacen sociables si mantienen la distancia entre ellos. En cambio, la intimidad la destruye.

La sociedad íntima desconfía de los gestos ritualizados y de la conducta configurada ceremonialmente. Esto le parece externo e inauténtico. El ritual es una acción que consta de formas de expresión exteriorizadas, que actúan de modo desindividualizante, despersonalizante y despsicologizante. Los que participan allí «*son* expresivos»[73], sin tener que exhibirse *a sí mismos* o desnudarse. La

sociedad íntima es una sociedad psicologizada, desritualizada. Es una sociedad de la confesión, del desnudamiento y de la pornográfica falta de distancia.

La intimidad destruye espacios de juego objetivos a favor de excitaciones afectivas de índole subjetiva. En el espacio ritual ceremonial circulan signos objetivos; no puede ocuparse de modo narcisista. Bajo cierto aspecto está *vacío y ausente*. El narcisismo es expresión de la *intimidad consigo* sin distancias, es decir, de la falta de distancia consigo. La sociedad íntima es habitada por narcisistas sujetos íntimos, a los que les falta por completo la capacidad de distancia escénica. Sennett escribe sobre esto: «El narcisista no está abierto a experiencias, quiere experimentarse a sí mismo en todo lo que se le presenta enfrente. Devalúa toda interacción y toda escena […]»[74]. Según Sennett, las perturbaciones narcisistas aumentan «porque la sociedad actual organiza psicológicamente sus procesos internos de expresión y entremezcla el sentido de la interacción social razonable fuera de los límites de la mismidad de cada uno». La sociedad íntima elimina signos rituales, ceremoniales, en los que uno se evadiría de *sí mismo, se* perdería. En experiencias encontramos *al otro*. Por el contrario, en las vivencias nos hallamos a *nosotros mismos* en todas partes. El sujeto narcisista no puede *delimitarse a sí mismo*, los límites de su existencia desaparecen. Y con ello no surge ninguna imagen propia estable. El sujeto narcisista se funde de tal manera consigo mismo que no es posible *jugar consigo*. El narcisista que cae en la depresión se ahoga *consigo* en su *intimidad* sin límites. Ningún vacío ni ausencia distancia al narcisista de sí mismo.

La sociedad de la información

La caverna de Platón, si la examinamos con atención, está construida sorprendentemente como un teatro. Los que allí se hallan cautivos están sentados ante un escenario como los espectadores del teatro. Entre ellos y el fuego a sus espaldas transcurre un camino y, a lo largo de este camino, hay un muro bajo, semejante a los tabiques que «los charlatanes ponen entre ellos y los espectadores, para ocultarles la combinación y los resortes secretos de las maravillas que hacen»[75]. A lo largo del muro pasan personas que llevan objetos de toda clase, figuras de hombres, de animales y otras imágenes de madera o piedra, de suerte que todo esto aparece sobre el muro y arroja sus sombras en la pared a la que miran los cautivos. Los portadores de todas estas cosas unos se detienen a conversar y otros pasan sin decir nada. Puesto que los cautivos no pueden darse la vuelta, piensan que son las sombras mismas las que hablan. Por tanto, la caverna de Platón es una especie de teatro de sombras. Los objetos que muestran sus sombras en la pared no son cosas reales del mundo, sino figuras de teatro y accesorios. Las sombras y reflejos de las cosas reales solo se dan fuera de la caverna. Sobre aquel hombre que por la fuerza es sacado de la caverna y conducido al mundo de la luz, observa Platón: «Necesitaría indudablemente algún tiempo para acostumbrarse a ello. Lo que distinguiría más fácilmente sería, primero, sombras; después, las imágenes de los hombres y demás objetos pintados sobre la superficie de las aguas; y por último, los objetos mismos»[76]. Los encadenados en la caverna no ven las imágenes del mundo real. Más bien, se les representa un teatro. También el fuego es una *luz artificial*. Los cautivos, en realidad, están *encadenados por escenas*, por *ilusiones escénicas*. Se entregan a un *juego*, a una *narración*. El mito de la caverna de Platón, en contra

de la interpretación usual, no presenta distintas formas de conocimiento, sino diversos modos de vida, a saber, la forma de vida narrativa y la cognoscitiva. La caverna de Platón es un teatro. El teatro como *mundo de la narración* se contrapone en el mito de la caverna al *mundo del conocimiento*.

En la caverna, el fuego como luz artificial engendra ilusiones escénicas. Arroja apariencia. Así se distingue de la luz natural como medio de la *verdad*. La luz de Platón está fuertemente *dirigida*. Brota del sol como su *fuente*. Todo lo que es está ordenado al sol como idea del bien. Este constituye una trascendencia que se halla incluso «más allá del ser». También es llamado «Dios». A esta trascendencia el ser agradece su verdad. La luz platónica del sol es jerarquizante. En relación con el conocimiento, logra niveles que van desde el mundo de las meras imágenes, a través de las cosas perceptibles por los sentidos, hasta el mundo inteligible de las ideas.

La caverna de Platón es un mundo narrativo. Las cosas no se encadenan allí causalmente. Más bien siguen una dramaturgia o escenografía, que enlaza entre sí las cosas o los signos de un modo narrativo. La luz de la verdad *despoja al mundo de su carácter narrativo*. El sol aniquila la apariencia. El juego de la mímesis y metamorfosis cede al *tra bajo en la verdad*. Platón condena todo asomo de transformación y niega incluso al poeta la entrada en su ciudad de la verdad: «Por tanto, según parece, si llegase a nuestra ciudad un hombre capaz por su sabiduría de adoptar mil formas y de imitar todas las cosas y que quisiese darnos a conocer sus poemas, nos inclinaríamos ante él como si fuese un ser divino, admirable y arrebatador, pero diríamos que nuestra ciudad no dispone de un hombre que se le asemeje ni es justo que llegue a tenerlo y que, por consiguiente, hemos de devolverlo a otra ciudad una vez derramada mirra sobre su cabeza y adornada esta con cintas de lana»[77]. También la sociedad de la transparencia es una *sociedad sin poetas*, sin seducción y metamorfosis. Es el poeta el que produce las ilusiones escénicas, las formas aparentes, los signos rituales y ceremoniales, y contrapone los *artefactos* y *antifactos* a lo hiperreal, a los hechos desnudos.

La metáfora de la luz, que desde la antigüedad, a través de la Edad Media, hasta la ilustración, domina el discurso filosófico y teológico, muestra una *referencia* fuerte. La luz brota de una *fuente* o

de un *origen*. Es el medio de las instancias que obligan, prometen, o prohíben, como Dios o la razón. Así, desarrolla una *negatividad*, que actúa de modo polarizante y engendra oposiciones. Luz y tinieblas son del mismo modo originarias. La luz y las sombras se pertenecen mutuamente. Con el bien está puesto a la vez el mal. La luz de la razón y la oscuridad de lo irracional, o de lo tan solo sensible, se producen la una a la otra.

En contraposición al mundo de la verdad en Platón, a la actual sociedad de la transparencia le falta aquella luz divina que implica una *tensión metafísica. La transparencia carece de trascendencia*. La sociedad de la transparencia es *diáfana sin luz*. No es iluminada por aquella luz que brota de una fuente trascendente. La transparencia no surge a través de una fuente de luz. El medio de la transparencia no es ninguna luz, es más bien una *irradiación sin luz*, que, en lugar de *esclarecer*, lo penetra todo y lo hace transparente. En contraposición a la luz, es penetrante y atraviesa. Actúa, además, homogeneizando y nivelando, mientras que la luz metafísica engendra jerarquías y distinciones, y con ello crea órdenes y orientaciones.

La sociedad de la transparencia es sociedad de la información. En este sentido, la información es, *como tal*, un fenómeno de la transparencia, porque le falta toda negatividad. Es un lenguaje positivizado, operacionalizado. Heidegger lo llamaría el lenguaje del «engranaje» o del emplazamiento: «El hablar es emplazado para que corresponda a la posibilidad de encargar lo que se hace presente en todas las direcciones. El hablar así emplazado se convierte en información»[78]. La información *pone* el lenguaje humano. Heidegger piensa el engranaje o la implantación (*Ge-Stell*) desde el dominar. En consecuencia, las figuras del colocar, como encargar, representar y confeccionar, son figuras del poder y del dominio. Encargar pone el ente como fondo disponible. Representar lo *pone* como objeto. Pero el «engranaje» de Heidegger no capta aquellas formas de poner que son características precisamente *hoy*. Exponer o exhibir no sirven de modo primario al logro de poder. Allí no se aspira al poder, sino a la atención. Lo que está en su fondo como impulsado no es *polemos*, sino *porno*. Poder y atención no coinciden. Quien tiene poder tiene al otro, lo cual hace superflua la aspiración a la atención. Y esta última no genera

automáticamente poder.

También Heidegger toma la imagen solo desde la perspectiva del dominio: «Imagen significa […] aquello que se deja entrever en el giro: estar al tanto de algo. […] Estar al tanto de algo significa: representarse lo existente mismo en lo que está con él y tenerlo siempre presente en tal situación»[79]. La imagen es para Heidegger el medio a través del cual nos apoderamos del ente y lo tenemos a disposición. Esta teoría de la imagen no explica las imágenes mediáticas de hoy, pues estas son simulacros que ya no representan a ningún «ente». En su fondo no está la intención de poner el ente «ante sí y de tenerlo constantemente ante sí como así puesto. Como simulacros sin referencia ellas llevan, por así decirlo, una *vida propia. Pululan* también más allá del poder y del dominio. Son en cierto modo más *entitativas* y *vivas* que el "ente". La masa multimedia de la información y la comunicación es más un *amalgama* que un "engranaje"»[80].

La sociedad de la transparencia no solo carece de verdad, sino también de apariencia. Ni la verdad ni la apariencia son tan aparentes. Solamente es por completo transparente el *vacío*. Para desterrar este vacío se pone en circulación una masa de información. La masa de información y de imágenes es una plenitud en la que todavía se deja notar el vacío. Un aumento de información y comunicación no *esclarece* por sí solo el mundo. La transparencia tampoco hace clarividente. La masa de información no engendra ninguna *verdad*. Cuanta más información se pone en marcha, tanto más intrincado se hace el mundo. La hiperinformación y la hipercomunicación no inyectan ninguna *luz* en la oscuridad.

La sociedad de la revelación

En cierto modo, el siglo XVIII no carecía de semejanza con el presente. Conocía ya el afán de revelación y transparencia. Así, Jean Starobinski escribe en su estudio sobre Rousseau: «El tema de la mendacidad de la apariencia ya no es original en el año 1748. En el teatro, en la iglesia, en las novelas o en los periódicos cada uno denuncia a su manera las representaciones, convenciones, hipocresías y máscaras. En el vocabulario de la polémica y de la sátira no hay conceptos que aparezcan tan frecuentemente como *descubrir* y *desenmascarar*»[81]. Las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau son características para la incipiente época de la verdad y de la confesión. Ya al principio de las *Confesiones* dice que quiere mostrar a un hombre en su «entera verdad de la naturaleza» (*toute la vérité de la nature*). Su «empresa», que «no tiene parangón» alguno, aspira a una inexorable revelación del «corazón». Rousseau asegura a Dios: «Me he mostrado como era. […] He desnudado mi interior (*mon intérieur*), tal como tú mismo lo has visto»[82]. Su corazón ha de ser transparente como el cristal (*tranparente comme le cristal*[83]). El *corazón cristalino* es una metáfora fundamental de su pensamiento: «Su corazón transparente como un cristal no puede ocultar nada de lo que sucede en él, toda excitación que en él asciende se comunica a su ojo y a su cara»[84]. Se exige la «apertura de corazón», «en virtud de la cual todas las sensaciones, todos los pensamientos se hacen comunes, de modo que cada uno, en cuanto se siente como ha de ser, se muestra a todos tal como es»[85]. Rousseau llama a los otros hombres a «descubrir» su corazón «con la misma sinceridad». Ahí está la *dictadura del corazón* de Rousseau.

La exigencia de transparencia en Rousseau anuncia un cambio de paradigma. El mundo del siglo XVIII era todavía un teatro. Estaba lleno de escenas, máscaras y figuras. Era teatral la moda misma. No

había ninguna diferencia esencial entre vestido de la calle e indumentaria teatral. También las máscaras se ponían de moda. Los hombres estaban enamorados en plena forma de escenas, se entregaban a ilusiones escénicas. Los peinados de las damas (*pouf*: pufo) se configuraban como escenas, que representaban bien sucesos históricos (*pouf à la circonstance*), o bien sentimientos (*pouf au sentiment*). Para representar escenas se entretejían también figuras de porcelana en el cabello. Se llevaba, asimismo, en la cabeza un jardín entero o un barco a plena vela. Mujeres y hombres pintaban partes de su cara con maquillaje rojo. La cara misma se convirtió en un escenario, en el que se representaban determinadas propiedades del carácter con ayuda de lunares postizos (*mouche*). Si estos se ponían en el rabillo del ojo, significaba pasión. Si se situaban en el labio inferior, indicaban el carácter directo de quien los llevaba. También el cuerpo era un lugar de representación escénica. Pero no se pretendía expresar el «interior» (
l'intérieur
) oculto, el corazón, sin falsificaciones. Más bien, se trataba de *jugar* con la apariencia, con ilusiones escénicas. El cuerpo era un maniquí *sin alma*, que había de ataviarse, adornarse, engalanarse con signos y significaciones.

A ese juego con máscaras y roles contrapone Rousseau su discurso del corazón. Así, critica vehementemente el plan de erigir un teatro en Ginebra. El teatro, decía, es un «arte de desfigurarse, de asumir un carácter distinto del propio, de aparecer diferente de lo que uno es, de enardecerse a sangre fría, de decir algo distinto de lo que se piensa, y eso con tanta naturalidad como si en verdad se pensara así, y, finalmente, de olvidar su propia situación por el hecho de que uno se traslada a la del otro»[86]. Es rechazado el teatro como un lugar de desfiguración, de apariencia y de seducción, al que le falta toda transparencia. La expresión no ha de ser una pose, sino que debe ser un reflejo del corazón transparente.

Ya en Rousseau puede observarse que la moral de una transparencia total se trueca necesariamente en tiranía. Conduce a la violencia el proyecto heroico de la transparencia, el de romper todos los velos, de sacarlo todo a la luz, de expulsar toda oscuridad. La prohibición misma del teatro y de la mímesis, que ya Platón dispuso para su Estado ideal, confiere rasgos totalitarios a la

sociedad de la transparencia de Rousseau. De ahí que este prefiera ciudades más pequeñas, porque allí «cada uno se halla siempre bajo los ojos del público, el censor nato de las costumbres de los otros» y «la policía ejerce una vigilancia fácil sobre todos»[87]. La sociedad de la transparencia de Rousseau se muestra como una sociedad de un control y una vigilancia totales. Su exigencia de transparencia se agudiza en el imperativo categórico: «Un único mandato de la moral puede suplantar a todos los demás, a saber, este: nunca hagas ni digas algo que no pueda ver y oír el mundo entero. Yo, por mi parte, siempre he considerado como el hombre más digno de aprecio a aquel romano cuyo deseo se cifraba en que su casa fuera construida en forma tal que pudiera verse cuanto sucedía en ella»[88].

La exigencia de transparencia de corazón que Rousseau plantea es un imperativo *moral*. El romano con su casa transparente sigue también una máxima *moral*, a saber, el «mandato de la ética». De todos modos, la «casa incólume con techo, paredes, ventana y puerta» está hoy perforada por «cables materiales e inmateriales». Se descompone en una «ruina, a través de cuyas grietas sopla el viento de la comunicación»[89]. El *viento digital* de la comunicación e información lo penetra todo y lo hace todo transparente. Sopla a través de la sociedad de la transparencia. Pero la red digital como medio de la transparencia no está sometida a ningún imperativo *moral*. Carece, en cier to modo, de *corazón*, que tradicionalmente era un medio teológico-metafísico de la verdad. La transparencia digital no es cardiográfica, sino pornográfica. Produce también panópticos económicos. No se aspira a ninguna purificación moral del corazón, sino al provecho máximo, a la atención máxima. En efecto, la iluminación promete una *ganancia máxima*.

La sociedad del control

«Vivimos el final del espacio perspectivista y del panóptico», escribe Baudrillard en *Agonía de lo real*, en el año 1978[90]. Baudrillard desarrolla su tesis partiendo todavía del medio de la televisión: «El ojo de la televisión ya no es el punto de partida de una mirada absoluta y la transparencia ya no es el ideal del control. En el espacio objetivo (el espacio del Renacimiento) la transparencia era todavía un presupuesto para la omnipotencia de la mirada despótica»[91]. Baudrillard todavía no conocía entonces el encadenamiento digital. Hoy habríamos de constatar, frente a su diagnóstico de la época: en el momento no experimentamos el final del panóptico, sino el comienzo de un panóptico de tipo completamente nuevo, *no perspectivista*. El panóptico digital del siglo XXI carece de perspectiva en el sentido de que no es vigilado desde el único centro por la omnipotencia de la mirada despótica. Desaparece por completo la distinción entre centro y periferia, que era constitutiva para el panóptico de Bentham. El panóptico digital funciona sin ninguna óptica perspectivista. Esto constituye su eficiencia. La iluminación no perspectivista es más eficaz que la vigilancia perspectivista, porque puede producirse desde todos los lados, desde todas partes; es más, desde cada una de ellas.

El panóptico de Bentham es una manifestación de la sociedad disciplinaria, es un correccional. Al control panóptico se someten las cárceles, las fábricas, los manicomios, los hospitales, las escuelas, que son instituciones típicas de la sociedad disciplinaria. Las celdas dispuestas en círculo en torno a la torre de control están estrictamente aisladas entre sí, ya que de esa manera los ocupantes no pueden comunicarse los unos con los otros. Y los muros de separación cuidan de que tampoco puedan verse entre ellos. Con el fin de mejorarlos, dice Bentham, son expuestos a la soledad. La

mirada del vigilante llega a cualquier ángulo de la celda, mientras que él mismo permanece invisible para los vigilados. «La esencia de esto consiste en la *centralidad* de la situación del inspector, combinada con las bien conocidas y más efectivas tretas de *ver sin ser visto*.»[92] Con la ayuda de una técnica refinada se despierta la ilusión de una vigilancia permanente. La transparencia solo se da aquí de manera unilateral. Ahí está la índole de su perspectiva, que funda la estructura de poder y dominio. Por el contrario, en la carencia de perspectiva no se forma ningún ojo central, ninguna subjetividad central o soberanía. Mientras que los moradores del panóptico de Bentham son conscientes de la presencia constante del vigilante, los que habitan en el panóptico digital se creen que están en libertad.

La sociedad actual del control muestra una especial estructura panóptica. En contraposición a los moradores aislados entre sí en el panóptico de Bentham, los moradores se conectan y se comunican intensamente entre sí. Lo que garantiza la transparencia no es la soledad mediante el aislamiento, sino la hipercomunicación. La peculiaridad del panóptico digital está sobre todo en que sus moradores mismos colaboran de manera activa en su construcción y en su conservación, en cuanto se exhiben ellos mismos y se desnudan. Ellos mismos se exponen en el mercado panóptico. La exhibición pornográfica y el control panóptico se compenetran. El exhibicionismo y el voyeurismo alimentan las redes como panóptico digital. La sociedad del control se consuma allí donde su sujeto se desnuda no por coacción externa, sino por la necesidad engendrada en sí mismo, es decir, allí donde el miedo de tener que renunciar a su esfera privada e íntima cede a la necesidad de exhibirse sin vergüenza.

Ante el indetenible progreso de la técnica de vigilancia, el futurista David Brin emprende la fuga hacia delante y exige la vigilancia de todos por todos, o sea, una democratización de la vigilancia. Él espera de ahí una «sociedad transparente». Y así establece un imperativo categórico: «¿Podemos aguantar el hecho de vivir estando expuestos al escrutinio, a que nuestros secretos queden abiertos, si, en cambio, recibimos nuestras propias linternas para que podamos enfocar a cualquiera?»[93]. La utopía de la sociedad transparente en Brin descansa en una deslimitación de la

vigilancia. Todo flujo asimétrico de la información, que produce una relación de poder y dominio, ha de ser eliminado. Se exige, por tanto, una iluminación recíproca. Es vigilado no solo el abajo por el arriba, sino también el arriba por el abajo. Cada uno entrega a cada uno a la visibilidad y al control, y esto hasta dentro de la esfera privada. Esta vigilancia total degrada la «sociedad transparente» hasta convertirla en una inhumana sociedad de control. Cada uno controla a cada uno.

La transparencia y el poder se soportan mal. Al poder le gusta encubrirse en secretos. La praxis arcana es una de las técnicas del poder. La transparencia desmonta la esfera arcana del poder. Pero la transparencia recíproca solo puede lograrse por la vigilancia permanente, que asume una forma siempre excesiva. Esa es la lógica de la sociedad de la vigilancia. Además, el control total aniquila la libertad de acción y conduce, en definitiva, a una uniformidad. La confianza, que produce espacios libres de acción, no puede suplantarse simplemente por el control: «Los hombres tienen que creer y confiar en su gobernante; con su confianza le conceden una cierta libertad de acción y renuncian a un constante examen y vigilancia. Sin esa autonomía, de hecho no podría dar ningún paso»[94].

La confianza solo es posible en un estado medio entre saber y no saber. Confianza significa: a pesar del no saber en relación con el otro, construir una relación positiva con él. La confianza hace posibles acciones a pesar de la falta de saber. Si lo sé todo de antemano, sobra la confianza. La transparencia es un estado en el que se elimina todo no saber. Donde domina la transparencia, no se da ningún espacio para la confianza. En lugar de «la transparencia produce confianza» debería decirse: «la transparencia deshace la confianza». La exigencia de transparencia se hace oír precisamente cuando ya no hay ninguna confianza. En una sociedad que descansa en la confianza no surge ninguna exigencia penetrante de transparencia. La sociedad de la transparencia es una sociedad de la desconfianza y de la sospecha, que, a causa de la desaparición de la confianza, se apoya en el control. La potente exigencia de transparencia indica precisamente que el fundamento moral de la sociedad se ha hecho frágil, que los valores morales, como la honradez y la lealtad, pierden cada vez más su significación. En

lugar de la resquebrajadiza instancia moral se introduce la transparencia como nuevo imperativo social.

La sociedad de la transparencia sigue exactamente la lógica de la sociedad del rendimiento. El sujeto del rendimiento está libre de una instancia exterior dominadora que lo obligue al trabajo y lo explote. Es su propio señor y empresario. Pero la desaparición de la instancia dominadora no conduce a una libertad real y a franqueza, pues el sujeto del rendimiento se explota a *sí mismo*. El explotador es, a la vez, el explotado. El actor y la víctima coinciden. La propia explotación es más eficaz que la explotación extraña, pues va acompañada del sentimiento de libertad. El sujeto del rendimiento se somete a una coacción libre, generada por él mismo. Esta dialéctica de la libertad se encuentra también en la base de la sociedad del control. La propia iluminación es más eficaz que la iluminación extraña, pues va unida al sentimiento de libertad.

El proyecto del panóptico de Bentham tiene una motivación sobre todo *moral* o *biopolítica*. El primer efecto que puede esperarse del control panóptico es, según Bentham, «la reforma de costumbres»[95]. Como efectos ulteriores menciona: «la salud preservada», la «instrucción difundida», o bien «el nudo gordiano de las leyes de los pobres [que] no está cortado, sino desatado»[96]. La coacción de la transparencia no es hoy un explícito imperativo moral o biopolítico sino, sobre todo, un imperativo económico. El que se ilumina se entrega a la explotación. *Iluminación es explotación*. La hiperiluminación de una persona maximiza la eficiencia económica. El cliente transparente es el nuevo morador, *el hombre sagrado* del panóptico digital.

En la sociedad de la transparencia no se forma ninguna *comunidad* en sentido enfático. Surgen solamente *acumulaciones* o *pluralidades* casuales de individuos aislados para sí, de *egos*, que persiguen un interés común, o se agrupan en torno a una marca (*Brand communities*: comunidades de marca). Se distinguen de *reuniones* que sean capaces de una acción común, política, de un *nosotros*. Les falta el *espíritu*[97]. Reuniones como *comunidades de marca* constituyen una formación aditiva sin ninguna condensación interna. Los consumidores se entregan voluntariamente a las observaciones panópticas, que dirigen y satisfacen sus necesidades. Aquí, los medios sociales ya no se distinguen de las máquinas

panópticas. Coinciden comunicación y comercio, libertad y control. La apertura de las relaciones de producción para los consumidores, que sugiere una transparencia recíproca, se muestra, en definitiva, como *explotación de lo social*. Lo social se degrada y hace operacional hasta convertirse en un elemento funcional del proceso de producción. Sirve sobre todo para optimizar las relaciones de producción. A la libertad aparente de los consumidores le falta toda negatividad. Ellos ya no constituyen ningún afuera que cuestionara el interior sistémico.

Hoy, el globo entero se desarrolla en pos de formar un gran panóptico. No hay ningún afuera del panóptico. Este se hace total. Ningún muro separa el adentro y el afuera. Google y las redes sociales, que se presentan como espacios de la libertad, adoptan formas panópticas. Hoy, contra lo que se supone normalmente, la vigilancia no se realiza como *ataque a la libertad*[98]. Más bien, cada uno se entrega *voluntariamente* a la mirada panóptica. A sabiendas, *contribuimos* al panóptico digital, en la medida en que nos desnudamos y exponemos. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez. Ahí está la dialéctica de la libertad, que se hace patente como control.

BYU
NG-CHUL
HAN (Seúl, Corea del Sur, 1959). Byung-Chul Han estudió metalurgia en Corea antes de mudarse a Alemania, en la década de 1980, para estudiar filosofía, literatura alemana y teología católica en Friburgo y Múnich. En una entrevista explicó: «Al final de mis estudios [de metalurgia] me sentí como un idiota. Yo, en realidad, quería estudiar algo literario, pero en Corea ni podía cambiar de estudios ni mi familia me lo hubiera permitido. No me quedaba más remedio que irme. Mentí a mis padres y me instalé en Alemania pese a que apenas podía expresarme en alemán. […] Yo quería estudiar literatura alemana. De filosofía no sabía nada. Supe quiénes eran Husserl y Heidegger cuando llegué a Heidelberg. Yo, que soy un romántico, pretendía estudiar literatura, pero leía demasiado despacio, de modo que no pude hacerlo. Me pasé a la filosofía. Para estudiar a Hegel la velocidad no es importante. Basta con poder leer una página por día».

Recibió su doctorado en Friburgo con una disertación sobre Martin Heidegger, en 1994. En 2000, se incorporó al Departamento de Filosofía de la Universidad de Basilea, donde completó su habilitación. En 2010 se convirtió en miembro de la facultad

Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, donde sus áreas de interés fueron la filosofía de los siglos XVIII, XIX y XX, la ética, la filosofía social, la fenomenología, la antropología cultural, la estética, la religión, la teoría de los medios, y la filosofía intercultural. Desde 2012, es profesor de estudios de filosofía y estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), donde dirige el *Studium Generale*, o programa de estudios generales, de reciente creación.

Han es autor de dieciséis libros, de los cuales los más recientes son tratados acerca de lo que él denomina la «sociedad del cansancio» (*Müdigkeitsgesellschaft*), y la «sociedad de la transparencia» (*Transparenzgesellschaft*), y sobre su concepto de *Shanzai*, neologismo que busca identificar los modos de la deconstrucción en las prácticas contemporáneas del capitalismo chino.

El trabajo actual de Han se centra en la «transparencia» como norma cultural creada por las fuerzas del mercado neoliberal, que él entiende como el insaciable impulso hacia la divulgación voluntaria de todo tipo de información que raya en lo pornográfico. Según Han, los dictados de la transparencia imponen un sistema totalitario de apertura a expensas de otros valores sociales como la vergüenza, el secreto y la confidencialidad.

Hasta hace poco, Han se negaba a dar entrevistas de radio y televisión, y raramente divulga en público sus detalles biográficos o personales, incluyendo su fecha de nacimiento.

Notas

[1] Estas palabras aparecen en una nota del diario de Ulrich Schacht del 23 de junio de 2011. Cf. U. Schacht, *Über Schnee und Geschichte*, Berlín, 2012. < <

[2] W. v. Humboldt, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 88. < <

[3] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 22. < <

[4] W. v. Humboldt, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano, op. cit*, p. 89. <<

[5] G. Simmel, Soziologie. *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Obras completas*, tomo II, Frankfurt del Meno, 1992 (trad. cast. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Revista de Occidente, 1977), p. 405. < <

[6] R. Sennett, Respeto. *Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*, Barcelona, Anagrama, 2003. < <

[7] F. Nietzsche, «La voluntad de poder», en *Obras Completas*, tomo IX, Buenos Aires, Aguilar, 1947, p. 606. < <

[8] Cf. G. Gigerenzer, *Las decisiones instintivas: la inteligencia del inconsciente*, Barcelona, Ariel, 2008. < <

[*] En alemán, la palabra *Glück* (dicha) proviene de *Lücke* (laguna). En el medio alto alemán se dice todavía *gelücke* (N. del T.). < <

[9] G. W. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1966, p. 27.
< <

[10] F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1972, p. 171ss. < <

[11] A. Badiou, *Lob der Liebe*, Viena, 2011 (trad. cast. *Elogio del amor*, Buenos Aires, Paidós, 2012), p. 15. < <

[12] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales, op. cit*, p. 58. < <

[13] C. Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart, 2008 (trad. cast. *Catolicismo romano y forma política*, Madrid, Tecnos, 2011), p. 48. < <

[14] *Ibíd.*, p. 47 < <

[15] *Ibíd.*, p. 58. < <

[16] W. Benjamin, «La obra de arte en la era de su reproducción técnica» en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 20. <<

[17] *Ibíd.*, p. 31. < <

[18] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales, op. cit*, p. 28. < <

[19] R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 143ss.
< <

[20] *Ibíd.*, p. 130. < <

[21] *Ibíd.*, p. 130ss. <<

[22] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales, op. cit*, p. 58. < <

[23] *Ibíd.*, p. 130ss. <<

[24] M. Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 130. < <

[25] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales, op. cit*, p. 58. < <

[26] *Íd., La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 64.
< <

[27] M. Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 112ss. <<

[28] *Íd., Conferencias y artículos, op. cit*, p. 97. < <

[29] E. Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlín, 2011 (trad. cast. *Porque duele el amor. Una explicación sociológica*, Buenos Aires, Katz, 2012), p. 345ss. < <

[30] G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Gesellschaftung, op. cit*, p. 404. < <

[31] *Ibíd.*, p. 405. < <

[32] G. Agamben, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 36. < <

[33] *Ibíd.*, p. 53 < <

[34] S. Žižek, *Metastasen des Begehrens. Sechs erotisch-politische Versuche*, Viena, 1996 (trad. cast. *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós, 2003), p. 50. <<

[35] J. Lacan, *Seminar 7. Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim/ Berlín, 1996, (trad. cast. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988), p. 183. < <

[36] *Ibíd.*, p. 166 < <

[37] *Ibíd.*, p. 171. < <

[38] S. Žižek, *Metastasen des Begehrens, op. cit*, p. 51. < <

[39] J. Lacan, *Seminar 7, op. cit.*, p. 59 <<

[40] M. Foucault, *Freiheit und Selbstsorge, Interview 1984 und Vorlesung 1982*, ed. por H. Becker y otros, Frankfurt del Meno, 1985, p. 25ss. < <

[41] F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal, op. cit.*, p. 65ss. <<

[42] F. Nietzsche, «Nachgelassene Fragmente», julio de 1882 hasta invierno de
1883-1884
, *Kritische Gesamtausgabe*, VII. I, Berlín, 1977 (trad. cast. *Fragmentos póstumos volumen III*, Madrid, Tecnos, 2010), p. 513. <<

[43] Agustín de Hipona, *Die Lüge und gegen die Lüge*, Würzburg, 1986, citado en M. Andree, *Archäologie der Medienwirkung*, Múnich, 2005, p. 189. < <

[44] W. Bejamin, «GoethesWahlverwanschaften», *Gesammelte Schriften, tomo II*, Frankfurt del Meno, 1974 (trad. cast. *Las afinidades electivas de Goethe*, Madrid, Abada, 2008), p. 195. < <

[45] *Ibíd.*, p. 196. < <

[46] G. Agamben, *Nackheiten*, Frankfurt del Meno, 2010 (trad. cast. *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011), p. 97. < <

[47] *Ibíd.*, p. 98. < <

[48] *Ibíd.*, p. 148ss. < <

[49] Cf. *Ibíd.*, p. 147: «La cara que se ha hecho cómplice de la desnudez, que mira al objetivo o flirtea con el observador, se ofrece en toda su carencia de misterio, no expresa otra cosa que el exhibirse, se convierte en un mero estar expuesto». <<

[50] *Ibíd.*, p. 127. < <

[51] *Cf*. H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Gotinga, 2011: «En los movimientos que él hacía, había un elemento tan cómico, que a mí me costaba esfuerzos contener la risa: desde este día, en cierto modo desde este instante, se produjo un cambio incomprensible en el joven. Comenzó a estar durante días ante el espejo; y lo abandonó sin cesar un encanto tras otro. Parecía que un poder invisible e incomprensible se depositaba como una red de hierro en torno al libre juego de sus gestos, y, cuando había transcurrido un año, ya no podía descubrirse en él ninguna huella de sus encantos, que antes habían sido el deleite de los ojos de los hombres que lo rodeaban». <<

[52] G. Agamben, *Nackheiten, op. cit.*, p. 144. <<

[53] G. Agamben, «Elogio de la profanación» en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005, p. 117. < <

[54] R. Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1993, p. 19. < <

[55] G. Agamben, *Nacktheiten, op. cit.*, p. 148. < <

[56] J. Baudrillard, *La transparencia del mal, op. cit.*, p. 177 < <

[57] R. Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 66. < <

[58] *Ibíd.*, p. 86. < <

[59] *Ibíd.*, p. 102ss. <<

[60] *Ibíd.*, p. 86. < <

[61] *Ibíd.*, p. 86ss. < <

[62] *Ibíd.*, p. 105. < <

[63] *Ibíd.*, p. 106. < <

[64] *Ibíd.*, p. 103. < <

[65] *Ibíd.*, p. 104. < <

[66] *Ibíd.*, p. 64. < <

[67] J. Baudrillard, *Las estrategias fatales*, op. cit., p. 8. < <

[68] *Ibíd.*, p. 66. < <

[69] Freud escribe en una carta a su amigo Wilhelm Fliess: «Sabes que trabajo con la hipótesis de que nuestro mecanismo psíquico ha surgido por la superposición de estratos, por cuanto de tiempo en tiempo el material dado en las huellas del recuerdo experimenta una nueva ordenación según nuevas relaciones, una nueva inscripción. Por tanto, lo esencialmente nuevo en mi teoría es la afirmación de que la memoria no es simple, sino que está dada de diversas maneras, está depositada en distintos tipos de signos» (S. Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess, 1887-1904*, ed. por J. M. Masson, Frankfurt del Meno, 1986, p. 173). < <

[70] P. Virilio, *Information und Apocalypse. Die Strategie der Täuschung*, Múnich, 2000, p. 39. < <

[71] R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimitä* t, Berlín, 2008 (trad. cast. *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, 2011), p. 81. < <

[72] *Ibíd.* < <

[73] *Ibíd.*, p. 467. < <

[74] *Ibíd.*, p. 563. < <

[75] Platón, *República*, Libro VII, 514 b, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 205. < <

[76] *Ibíd.*, 516 a, p. 205ss. < <

[77] *Íd.*, *República*, Libro III, 398 a, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, p. 708. < <

[78] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, 2007 (trad. cast. *De camino al habla*, Barcelona, Serbal, 1987), p. 263. < <

[79] *Íd.*, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 79. < <

[80] Al mundo virtual le falta la resistencia de lo *real* y la negatividad de lo *otro*. Contra su ingrávida positividad Heidegger evocaría de nuevo la «tierra». Esta lleva inherente lo oculto, lo impenetrable y lo que se cierra: «De esta suerte hace zozobrar la tierra todo penetrar en ella misma. […] Abiertamente iluminada, como ella misma, la tierra solo aparece cuando se percibe y mantiene como lo esencialmente inescrutable que se resiste a todo descubrimiento, esto es, se mantiene cerrada. […] La tierra es lo que por esencia se cierra» (*Sendas perdidas, op. cit.*, p. 38ss.). También el «cielo» lleva inscrito lo desconocido: «Así el Dios desconocido aparece como el desconocido por la patencia del cielo» (*Voträge und Ausätze, op. cit*. p. 197). La «verdad» de Heidegger como «desocultación» queda inmersa también en la «ocultación». Lo «desocultado» es arrancado de una «ocultación» («Wegmarken», en *Gesamausgabe*, tomo 9, Frankfurt del Meno, 1976, p. 223). A través de la verdad pasa, pues, un «desgarro». La *negatividad* del desgarro es para Heidegger el «dolor». La sociedad positiva evita el «dolor». La verdad de la desocultación no es ni luz sin negatividad, ni irradiación transparente. Se alimenta más bien de lo oculto. Es el «claro», que está rodeado por el bosque oscuro. En esto se distingue de la evidencia y la transparencia, a la que le falta toda negatividad. <<

[81] J. Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, Múnich, 1988, p. 12. < <

[82] J.-J. Rousseau, *Bekenntnisse*, Múnich, 1978 (trad. cast. *Las confesiones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997), p. 9. < <

[83] *Ibíd.*, p. 440. < <

[84] J.-J. Rousseau, *Rousseau richtet über Jean-Jacques. Gresprächе, Shriften in zwei Bänden*, tomo 2, ed. por H. Ritter, Múnich, 1978, p. 484. < <

[85] *Íd.*, *Julie oder die neue Heloïse*, Múnich, 1978 (trad. cast. *Julia o la nueva Eloísa*, Madrid, Akal, 2007), p. 724ss. < <

[86] *Íd.*, «Carta al Señor
d'Alambert
. Sobre su artículo "Ginebra" en el tomo VII de la Enciclopedia, y especialmente sobre el plan de construir un teatro en esta ciudad», en *Schriften*, tomo I, *op. cit.*, p. 414. <<

[87] *Ibíd.*, p. 393. < <

[88] J.-J. Rousseau, *Julie oder die neue Heloïse, op. cit.*, p. 444. Rousseau construye un estado de naturaleza en el que los hombres eran transparentes los unos para los otros: «Antes de que el arte hubiese moldeado nuestros modales y enseñase a nuestras pasiones a hablar un lenguaje adecuado, nuestras costumbres eran rústicas, pero naturales; y la diferencia de las conductas denunciaba inmediatamente la de los caracteres. En el fondo la naturaleza humana no era mejor; pero los hombres hallaban su seguridad en la facilidad de conocerse recíprocamente; y esa ventaja, cuyo valor ya no apreciamos, les evitaba muchos vicios» (*Discurso sobre las ciencias y las artes*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, p. 33). < <

[89] V. Flusser, *Medienkultur*, Frankfurt del Meno, 1997, p. 162. < <

[90] J. Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlín, 1978, p. 48. < <

[91] *Ibíd.*, p. 47. < <

[92] J. Bentham, *Panopticon*, Carta V. < <

[93] D. Brin, *The transparent Society*, Nueva York, Perseus Books, 1998, p. 14. < <

[94] R. Sennett, *Respekt im Zeitalter der Ungleicheit, op. cit.*, p. 152. < <

[95] J. Bentham, *Panopticon*, prefacio. < <

[96] *Ibíd.*. <<

[97] *Cf*. G. W. Hegel, «IV: La verdad de la certeza de sí mismo», en *Fenomenología del espíritu, op. cit.*: «Con ello está dado ya el concepto de espíritu para nosotros. […] Yo, el nosotros, y nosotros, que es yo». < <

[98] Un libro de Juli Zeh e Illija Trojanow lleva este título: *Ataque a la libertad: delirio de libertad, Estado de la vigilancia y desmontaje de los derechos civiles* (*Angriff auf die Freiheit*, Múnich, 2009). <<